

ヒューホ・ファン・デル・フースのアダムとエヴァ —— ウィーンの二連画をめぐる一考察 ——

木川 弘美

要旨

ヘントの画家ヒューホ・ファン・デル・フースは、人類が犯した最初の罪である《原罪》を主題とした小作品を残している。対として《哀悼》を伴う二連画の形式をとるこの作品は、数ある同主題作例の中でも異彩を放っている。アダムとエヴァの図像の源泉は、ファン・エイク兄弟の《ヘント祭壇画》にあるものの、中央で高く手を伸ばし知恵の実を取るエヴァの堂々たる姿は他に例がない。手足のある蛇の姿をした誘惑者や、青い鳥などの細かなモチーフは先行例があるものの、その組み合わせは独創的である。ヒューホ自体の記録が乏しく、この作品に関しても最初に登場する文献が1659年のものであり、注文主や使用目的などは不明である。近年の研究によって、2つのパネルが別々の木材から割り出されたものであることがわかり、様々な学説が生まれた。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの失われた三連画に基づき、本作品を元来は三連画であったとする異説や、左右の様式の違いによる制作年代の不一致などが指摘されているが、何らかの理由で《原罪》だけがあつたところに、新たなパネルを付け加えたと思われる。遠くイタリアまで名声を博していたヒューホではあつたが、彼のエヴァの図像がほとんど踏襲されなかったのは、あまりにも革新的な《原罪》に人々が臆したからではないか。ネーデルラントのアダムとエヴァ図像は、ドイツの画家デューラーのそれによって、はじめて新たな変化を迎えることになる。

Die Adam- und Eva-Darstellung bei Hugo van der Goes – Einige Betrachtungen zum Wiener Diptychon.

Hiromi Kigawa-Schlecht

Abstract

Der Genter Maler Hugo van der Goes hat ein kleineres Werk hinterlassen, in dem er den Sündenfall des Menschen thematisiert. Dieses zusammen mit einer Beweinungsszene als Diptychon konzipierte Werk hebt sich auf besondere Weise von den zahlreichen Werken anderer Künstler ab, die ein identisches Motiv aufweisen. Die Darstellung von Adam und Eva basiert auf derjenigen der Brüder van Eyck im Genter Altar, doch die in der Bildmitte platzierte Figur der Eva, die geradezu majestätisch mit weit ausgestrecktem Arm die Frucht der Erkenntnis vom Baum pflückt, ist beispiellos. Das Motiv des Versuchers als Hände und Füße aufweisende Schlange, der blau gefiederte Vogel und einige weitere Details finden sich zwar nicht zum ersten Mal, völlig neu aber ist die Kombination derselben in ein und demselben Gemälde. Hugo van der Goes hat nur wenige eigene Aufzeichnungen hinterlassen, die erste Bezugnahme auf das Werk stammt aus dem Jahr 1659. Nähere Einzelheiten über

den Stifter und den Verwendungszweck sind daher nicht bekannt. Neuere Forschungen haben ergeben, dass die beiden Tafeln aus unterschiedlichem Holzmaterial gefertigt sind, was zu einer Anzahl von Spekulationen geführt hat. Insbesondere wird die Ansicht vertreten, dass das Werk auf einem verloren gegangenen Tryptichon Rogier van der Weyden basiert und ursprünglich als dreigeteiltes Gemälde gedacht war. Andere Meinungen gehen dahin, dass der "Sündenfall" angesichts der abweichenden Gestaltung der beiden Gemäldetafeln von Anfang an als Einzelbild konzipiert war, und wieder andere Stimmen weisen darauf hin, dass sich aufgrund des stilistischen Unterschieds der linken und der rechten Tafel – bedingt durch die unterschiedliche Entstehungszeit – vermuten lässt, dass auf das ursprünglich vorgesehene zweite Bild aus einem nicht bekannten Grund verzichtet und dem als Einzelbild verbliebenem "Sündenfall" ein anderes, neues Gemälde beigegeben wurde. Auch wenn sich Hugo van der Goes Ruhm bis nach Italien verbreitet hatte, scheuten sich die meisten Maler davor, diese völlig neuartige Darstellung der Eva im "Sündenfall" nachzuahmen. Ein Wandel bei der Ikonographie Adams und Evas in der niederländischen Malerei sollte sich erst Jahre später durch den Einfluss des deutschen Malers Albrecht Dürer und seiner Darstellungsweise der Eva-Figur im "Sündenfall" ergeben.

婦人は、静かに、全く従順に学ぶべきです。婦人が教えたり、男の上に立ったりするのを、わたしは許しません。むしろ、静かにしているべきです。なぜならば、アダムが最初に造られ、それからエバが造られたからです。しかも、アダムはだまされませんでした、女はだまされて、罪を犯してしまいました。

(テモテへの手紙 1、2：11～14)

人類が犯した最初の罪は、様々な場面で図像化された。その中でもヒューホ・ファン・デル・フースが描いた《原罪》[図 1] は、数ある同主題作例の中でも異彩を放つ。やや及び腰のアダムを尻目に、高く腕を伸ばして知恵の実を受け取るエヴァは、ほほえみさえ浮かべている。中央で堂々たる姿をさらすその姿は、諸悪の根源を女性とする聖書の記述に基づいたものであるといえよう。アダムとエヴァを説話的に描いた作品は 16 世紀に流行するのだが、高さ 33.8 センチ、幅 22.9 センチというヒューホの小さなタブローを巡っては制作年代や主題の表現形式など様々な興味深い問題がある。本稿ではファン・エイク以降のネーデルラントのアダムとエヴァ図像の一端として、ヒューホの《原罪》に注目し、図像の源泉や後世の影響について考察していきたい。

1) ウィーンの《原罪》

15世紀のネーデルラント絵画において、《ヘント祭壇画》に描かれたアダムとエヴァ図像は非常に大きな影響力を持っていたが¹、ファン・エイク兄弟以降、アダムとエヴァの変革はヒューホによって行われた。《原罪》は、対作品とされる《哀悼》[図2]を含む二連画であるとみなされているものの、単独のパネルにこの説話的主題を描いたのはこの画家が最初であると考えられており、アダムとエヴァの図像史の中で突出した作品であることは間違いない。しかし、ファン・エイクの《ヘント祭壇画》のように、様々な人の目に触れられ強い影響を与えたという点に関しては、いささか状況が異なる。それは《ヘント祭壇画》が巨大でかつ公的な場に置かれていたのに対し、ヒューホの《原罪》が小作品ゆえにあまり知られていなかったという違いだけではないと思われる。

アダムとエヴァの写実的な姿は、元をたどればファン・エイクの作品[図3]にたどり着く。とりわけエヴァの姿は、球形の小さな乳房や卵形の腹部に類似点がみられる。しかし2人はもはや狭い壁龕に閉じ込められることはなく、色彩豊かな自然の風景にたたずんでいる。ヘントに居住していたヒューホが、幼少時にすでに聖バーフ聖堂にあった有名な祭壇画を目にすることがなかったとは考えにくい²。《原罪》の裏面に描かれているグリザイユの《聖ジュヌヴィエーヴ》[図4]からも、画家がファン・エイク作品を参照していることが推察される。彫刻を模したスパンドレルにはカインとアベルの物語が表され、左は犠牲を捧げる二人、右側はカインによるアベルの殺害がレリーフ風に描かれているのだが、キリストの犠牲と死の予型を象徴するこれらの主題は、《ヘント祭壇画》でも同じようにレリーフとしてアダムとエヴァのパネルの上部に挿入されている。これらの共通点はヒューホが《ヘント祭壇画》を熟知していたことの傍証となろう。

ウィーンの《原罪》の最大の特徴はエヴァが中央に立っていることである。知恵の実を取るアダムとエヴァという原罪の図像は、初期キリスト教時代の《ユニウス・パッススの石棺》(ヴァチカン美術館)など、4世紀頃の石棺に既に見られ、それらは知恵の木を挟んで2人が左と右に分かれるものが多い³のだが、ヒューホのエヴァの堂々たる態度は、アダムだけでなく誘惑者をも圧倒している。右手でしっかりとつかんだリンゴにはすでにかじった跡[図5]があるのだが、《ヘント祭壇画》とは異なり恥部を覆う仕草は見られず、軽く曲げた右腕によってアダムの性器は我々の目から自然に隠されている一方で、左手をあげて身体を開くエヴァの恥部は、地面から伸びるアイリスの花によって覆われている。鮮やかな青い花びらは、かえって視線を引きつけ、ウェヌスとは異なる現実存在する肉体としての官能性を与えている。エヴァの恥部を覆うアイリスは、第二のエヴァと呼ばれる聖母を想起させ、エヴァの罪を一層強調する役割を果たす⁴。ここにはアイリスだけでなく、様々な植物が極めて写実的に表現されている。薔薇とアイリスはともに純潔の象徴であり、オダマキは聖霊やキリストの受難を象徴するため、罪ある人間と対比するものと

考えられる⁵。

エヴァを中心に据えることによって従来とは変化した構図は、知恵の木を右寄りに移動させ、アダムに対置するものとして誘惑者を挿入した。誘惑者は蛇の姿をしたものが多いが、ウィーン作品では人の頭を持つ蜥蜴の姿で描かれている。人頭の蛇は、装飾写本や聖堂彫刻などにしばしば見られる古い伝統に基づくもので、蛇の顔をエヴァに似せていることも珍しくはない⁶。聖書の中では誘惑者の蛇を男性形で記しているにもかかわらず、しばしば女性の頭を持つ生き物として図像化されるのは、ペーダの「蛇の顔が醜いと、エヴァを怖がらせてしまい、エヴァを誘惑することはできないと考えたため、悪魔は蛇の顔をエヴァと同じに変えた」という記述に基づくものである⁷。これを受けて中世のスコラ哲学者も同様の指摘を行っている。例えばペトルス・コメストルは『スコラ神学の歴史 (*Historia Scholastica*)』の「創世記註解」で次のように述べている。「ルシファーは蛇に明確な姿を選んだ。それはペーダも述べているように、若い女の姿であり、同じ方が引きつけられるからだ」⁸。

ヒューホの誘惑者には手足があるのだが、「創世記」第3章で神に呪われる前までは、蛇には足があったと考えられているため、呪いをかけられる前の姿で蛇を描いたものであろう⁹。コッホはこれを蜥蜴ではなくサラマンドラ（火蜥蜴）とした¹⁰。火の中で生きることができると言われるサラマンドラの名の由来は、ペルシア語の「毒」である。中世のベスティアリでは、プリニウスの『博物誌』（29巻74章）を受け、泉を毒し、上った木の実はだめになり、その実を食べると死ぬと述べられている。こうしてサラマンドラは誘惑者としてふさわしい動物と見なされた¹¹。

手足を持つ蛇の姿はヒューホ以前にも描かれている。先行する作例がいくつか確認できるが、ハールレム市立図書館所蔵のラテン語の聖書（1450-60年頃）挿画にウィーン作品とよく似た図像〔図6〕がある¹²。イニシャルIを表す知恵の木を挟んで、左側に誘惑者、右側にアダムとエヴァが並んでいて、ウィーン作品と左右は異なるが、中央にエヴァが立ち、手を伸ばしてリンゴを取っているところなどは、類似性が感じられる。ハールレムとウィーン作品の手本となるような、蜥蜴の姿をした誘惑者を描いたものが存在するのかどうかを判断するには、やや情報が足りないが、その後も「手足のある蛇」を描いた作例がみられるため、ヒューホの《原罪》が伝統的な図像から大きく逸脱しているわけではない¹³。

ダーネンスやコッホは誘惑者の姿を、同じ聖バーフ聖堂に今でも所蔵されている《カルヴァリオの祭壇画》に描かれたトカゲと関係づけている。開扉時の右パネル〔図7〕には民数記の逸話に基づく「青銅の蛇」が描かれていて、その前景にはサラマンドラが確認できるといふ¹⁴。ほぼ同時期に制作されたこの作品を、ヘントに住んでいたヒューホはよく知っていたと思われるが、主題の異なる作品に描かれたモチーフの間に直接的な関係性を指摘できるかどうかは疑わしい¹⁵。しかし、蜥蜴以外のモチーフでも二つの作品には共通

点が見られる。

両作品にはともに珊瑚が描かれていて、《原罪》では画面右下の端、《カルヴァリオの祭壇画》では右翼パネルの右下に流れる川の中に、小さな枝状の赤い珊瑚がある。珊瑚は中世では宝石とされ、悪魔から身を守ると考えられてきた。バルトロメウス・アングリクスはその著書の中で珊瑚を「出血を止め、悪魔から守る」としている¹⁶。この時代によく知られていた自然誌『健康の園 (*Hortus Sanitatis*)』では、「悪魔が珊瑚を恐れるのは、その枝がしばしば十字架の形をしているからである」とある¹⁷。ヒューホが描いた《ポルティナリ祭壇画》(フィレンツェ、ウフィッツィ美術館)の天使のヘアバンドに珊瑚が付けられていることから、このモチーフが聖なるものを示すことがわかる。

それではなぜ珊瑚をエデンの楽園に、しかもまさしく罪が犯されるその瞬間に描き込んだのだろうか。それには珊瑚の上方にひっそりとたたずむ青い鳥について注目する必要があるという。確かに、エデンの楽園には様々な動物が描かれることが多いのだが、ヒューホの楽園風景には画面の右端の鳥以外に動物が描かれておらず、ウィーン作品はその点において稀である¹⁸。ヒューホは暗喩を込めたモチーフを描くことを得意としていたため、ウィーンの《原罪》に描かれた鳥も特別な意味があるのではないか。青い鳥はカワセミのようにみえるが、ケスラーは旧約聖書解釈を著したミドラーシュをあげ、これをフェニックスとしている。ミドラーシュによればエヴァが知恵の実を食べたあと、他の動物にも与えたが、フェニックスだけは実を食べなかったという¹⁹。フェニックスはキリストの復活と結びつけられ、キリスト教図像の中に頻繁に登場する²⁰。つまり、珊瑚も青い鳥も神聖なものとして描かれていると解釈するのである。しかし、ケスラー自身も指摘しているように、4世紀の護教論者ラクタンティウスに帰された詩『不死鳥 (*De Ave Phenice*)』では、フェニックスが巨大で赤い鳥とされているし、図像でも燃える薪の上に乗る姿で表現されるため、青い鳥をフェニックスとする意見には疑問を持たざるを得ない²¹。

それではこれらのモチーフは何を示しているのか。誘惑者の後ろには他にも貝殻や宝石が描かれている。ダーネンスはこれを牡蠣の殻としたが²²、これは真珠を生み出すアコヤガイを示しているのではないか。珊瑚や鳥とともにこれらを結びつけるものとして、ヨブ記に登場する神の知恵の賛美 (28:12-28) が指摘できる。ここではサファイア、金、宝玉、珊瑚、水晶、真珠といった高価なものですら知恵とは比べられず、知恵は「すべて命あるものの目にそれは隠されている。空の鳥にすら、それは姿を隠している。(ヨブ記 28:21)」とある。エヴァがかじったリンゴは、誘惑者のうしろにある様々な宝物よりもずっと価値のあるもの、鳥でさえ気づくことのない「知恵」を象徴するものであり、それを誇らしげに手にする姿は人類の業を表しているかのようである。

2) 「原罪」と「哀悼」

15世紀のネーデルラントにおいて、蝶番でつながった折りたたみ式の作品が数多く作られたが、特に二連画は、片側に聖母子、片側に寄進者の祈禱像を描いたものが、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンとその周辺で盛んに制作された²³。しかし本作品はともに説話的な図像が描かれ、それとわかるような寄進者像はない。個人祈禱用の小規模二連画には必ずしも寄進者（または祈禱者）を挿入するわけではないが、本作品のように両側が説話的な図像で、かつ旧約聖書に基づくような主題を持つ組み合わせはほとんどみられない。それでは《原罪》と《哀悼》の二つの主題が対作品として選ばれた理由は何か。

《原罪》は人類最初のカップルが、神の禁忌に触れ罪を犯す場面を描いたものであり、《哀悼》は神の子イエスが人類の贖罪のために人としての死を迎えた姿を表現したものである。つまり、人間の罪とその救済の場面が対照的に示されているといえる。美しい風景を描いた左パネルには、既に死が罪のあがないとしてあり、同様に死のパネルには贖罪による約束された来たるべき生というものが表現されているという。主題の対比性は色彩にもあらわれ、死すべき人間の儚い生が美しい色で彩られている反面、救世主キリストの遺体は硬直し青ざめている²⁴。

2つの主題の組み合わせそのものは、キリストが新しいアダムであり、その死が原罪を救うという思想の表れであって、必ずしも特殊なものではない。原罪と救済は新約と旧約聖書が対であるという中世のキリスト教思想に基づくものと解釈することができよう²⁵。ヒューホ・ファン・デル・フースは、この2つの主題を二連画にした、最初のネーデルラントの画家であるとされるが²⁶、2つの主題の結びつきはそれ以前にも見られる。

最初の人類のカップルと磔刑が組み合わせされた図像は、12世紀頃から見られるようになる²⁷。1400年頃に製作された「生きた磔刑図」と呼ばれる《ある聖人の夢》[図8]では、知恵の木には人の頭をした蛇が巻き付き、上部には磔刑のイエスが描かれることにより、受難の場面が原罪の中に含まれている。《ドベランの栄光の十字架》でも、磔刑のキリストの下に置かれた祭壇の中心に原罪があり、2つの主題の密接な関わりが分かる²⁸。

2つの主題の明確な関係性から、これまでこの作品が二連画であることに疑いを持たれることはなかったのだが、注文主の意向が強く反映される小型の二連画という形式は論争を呼びやすい。ヒューホのカタログレゾネを執筆したダーネンスは、この作品がおそらく元は三連画で、右翼パネルには寄進者が執り成しの聖人をともなって描かれていたと考えた²⁹。この仮説を受け入れる研究者は少ないが、その根拠として示されているロヒール・ファン・デル・ウェイデンの失われた三連画には触れておく必要があるだろう。

3) ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの失われたアダムとエヴァ図像

現存するロヒール作品に説話的なアダムとエヴァ図像を描いたものはないが、失われた三連画に「楽園追放」を主題とするパネルがあったという。フェラーラ公リオネッロ・デステはロヒールの作品を複数所有していたことで知られているが³⁰、バルトロメウス・ファチウスは、1456年にフェラーラ公の私室で見たロヒールの作品の記録を残している。ファチウスは次のように述べている。

翼部は裸体のアダムとエヴァで、天使によって地上の楽園から追放されている、そこには最高の美から欠けるものは何一つない。反対側の翼部には、公が祈禱する姿で描かれている。中央パネルには十字架から下ろされたキリストと、聖母マリア、マグダラのマリアと（アリマタヤの）ヨセフがいて、彼らの悲しみと涙が写實的に表現されているため、本物だと思ってしまうほどである³¹。

このように、ロヒールの作品は左翼にアダムとエヴァ、右翼に祈禱者のパネルを伴う十字架降下の三連画であることがわかる。他に具体的な図像に関して言及するものはない³²ののだが、フェラーラ公が所有していた、ロヒールの手による《原罪》がどのようなものであったかがい知ることができる作品として、かつてフランケ・ファン・デル・シュトック作とされていた《贖罪の祭壇画》をあげておきたい。現在プラド美術館では「プラドの贖罪の画家」作とし、特定の画家に帰してはいないが、いずれにしてもロヒールのスケッチなどに接することができた画家の手によるものであることは疑うべくもなく、ロヒールの工房で働いていた人物が描いたものと考えられている³³。この作品は3つのパネルで構成され、中央が磔刑、左パネルが楽園追放 [図9]、右パネルが最後の審判を主題とする。1450年頃の制作とされ、ファチウスの記録と照らし合わせれば、失われたフェラーラの「楽園追放」との関係を覗うことができるだろう。しかし主題の組み合わせを鑑みると、「追放」に対する「審判」は、贖罪というより罪の言及に近い。ウィーン作品の主題とは異なるし、図像表現にも類似点は薄く、三連画の可能性を示すものにはならない。それどころか、ウィーン作品が最初から二連画であったという点についても疑問視される場合もある。それは《原罪》と《哀悼》の様式が異なるために指摘されたことなのだが、ここで2つの作品の来歴を確認し、成立過程について考察してみたい。

4) 来歴と制作年代

《原罪》および対とされる《哀悼》は、現在ではヒューボ・ファン・デル・フースの真筆であることに関して異論はない³⁴ののだが、この2つのパネルはかつて様々な画家の手

に帰されていた。いずれのパネルについても、ヒューホ・ファン・デル・フースの他の作品と同様に、契約書などは残っていないため、作者の同定は19世紀終わりまで明確ではなかった³⁵。

この作品に関する最初の記録は、神聖ローマ皇帝フェルディナント3世の弟で、ネーデルラント総督のブリュッセルの大公レオポルト・ヴィルヘルムの1659年の財産目録で、ここではヤン・ファン・エイクの作品として記載されている³⁶。パネルは「互いにつながっている」とあり、《原罪》の裏に《聖ジュヌヴィエーヴ》、《哀悼》の裏に黒い鷲の紋章があることが述べられている³⁷。

1662年に大公が没すると、その芸術コレクションは帝国のものとなされ、時期は不明だがこの二連画は他の作品とともにインスブルックのアンプラス城に移され、遅くとも1780年頃には二つに分割され、《哀悼》はオイゲン・フォン・サヴォイエンの夏の離宮であったウィーンのベルヴェデーレ上宮にもたらされた。1783年の所蔵目録ではヤン・ファン・エイクの作品として記載されている。1804年には《原罪》がウィーンに運ばれ、ベルヴェデーレ下宮に所蔵場所を移した。《聖ジュヌヴィエーヴ》は1884年までアンプラス城にあったため³⁸、この時にはすでに《原罪》のパネルは厚みを割って表裏の画面が分けられていたようである。1819年の所蔵目録では《原罪》もヤン・ファン・エイクの作品とされている³⁹。

作者に関しては、レオポルト・ヴィルヘルムの所蔵目録にはヤンの名前があったものの、このような目録では作者不明の作品が巨匠の名前で記されることが普通だったため決定的な証拠とはならず、19世紀の終わりまで様々な画家の手に帰されていた⁴⁰。ヤン・ファン・エイクだけでなく、アルブレヒト・ファン・アウワーテルやメムリンクの名前があがっていたのだが、1866年にアルフレッド・ミキエルが『フランドルとオランダ絵画の歴史』の中で、この作品をはじめてヒューホ・ファン・デル・フースと関連づけた⁴¹。この言説は広まらず、1887年になってシャイプラーがあらためてこの二連画をヒューホ・ファン・デル・フース作としたのである⁴²。しかしその後も作者に対する見解は一致せず、1891年に開館したウィーン美術史美術館に展示されたときも、まだヤン・ファン・エイク作とされており、結局ヒューホの名前が所蔵美術館のカタログに記載されたのは1896年になってからのことであった⁴³。

注文主に関して手がかりとなる証拠はほとんどない⁴⁴。前述したように、レオポルト・ヴィルヘルムの所蔵目録には、《哀悼》の裏側に黒い鷲をともなつた紋章が描かれていたと記載されているのだが、現在では損傷がひどく、紋章が描かれていたかどうかすら明確にはわからず、かろうじて画面の下部に鷲の足が見えるのみである。「黒い鷲」から、この作品の元々の注文主または所有者を神聖ローマ皇帝マクシミリアン1世と結びつけたくなるのだが、この紋章は15世紀のものではないという⁴⁵。かつて新しい所有者によって紋章が書き換えられることはよくあることだった。おそらくこの鷲の紋章は、ヒューホに

よって描かれたものではなく、16世紀の前半かあるいは17世紀に、この二連画がハプスブルク家の所有するところになった頃に加筆されたのではないと思われる⁴⁶。

制作年代に関しても一致した見解がない⁴⁷。そもそもヒューホの活動時期は他の画家に比べて短く、文献に登場する作品もまれであることから、時代毎の様式の変化を分析することが困難である。ヒューホ・ファン・デル・フースは、1430年頃に生まれ、1467年にヘントの画家組合に親方として登録され、1482年に没している⁴⁸。つまり、画家としての活動期間は15年ほどしかない。この二連画がヒューホによるものとされてから科学的な調査が行われる前は、1467/68年頃の初期作品と見なされることが多かった⁴⁹。一方で1470年代の終わり、すなわちヒューホの晩期の作品とするものもある⁵⁰。

このような制作年代の違いは、《原罪》と《哀悼》の様式が明確に異なるためにおこったものである⁵¹。ザンデルによれば、下書きから検討すると、《原罪》は初期作品である《モンフォルテ祭壇画》(1470年頃、ベルリン国立絵画館)に近く、筆のタッチから見れば《哀悼》と《聖ジュヌヴィエーヴ》は一般的に後期の作品とされるブリュージュの《聖母の死》(1480年頃、ブリュージュ、グローニンゲ美術館)と関連づけられる⁵²。ウィーンの《哀悼》のマリアとヨハネが、『マリー・ド・ブルゴーニュの時禱書』(ウィーン国立図書館、Ms. 1875)の「十字架にかけられるキリスト」[図10]の場面と類似し、この写本の制作年代が1470年代の終わりとみなされているため、それが年代の下限とされた⁵³が、写本挿絵が《哀悼》を参照したのか、その逆なのかは判断できず、制作年代を決定する手助けとはならない。

年輪年代調査はその謎をさらに込み入ったものにするようになった。2つのパネルは異なる木からそれぞれ割りだされたものであり、《原罪》のパネルは1463年、《哀悼》は1469年に伐採され、2-10年の乾燥期間を経た使用可能時期はそれぞれ1465-1473年、1471-1479年となる⁵⁴。しかし、伐採年も予想年代より最大で6年ほど遡ることが可能であり、パネルが使用可能な状態になる時期に関しては、1459-73年とかなりの開きがでている。《哀悼》のパネルの方が6年ほど新しいため、仮に2つのパネルが対作品として同時に制作されたならば、作品の下限は1465年となるが、これはヒューホが親方になる前より2年も前である。上述したように様式的な違いから別の時期に制作された可能性もあり、やはり《原罪》の制作年代を特定するには至らない。

伐採時期の異なる木材を一緒にしたパネルを使用した絵画の例も存在するため、二つのパネルに使用された木材の伐採時期の違いがすなわち対作品であることを否定するわけではないが⁵⁵、ここにはもう一つの問題が存在する。《原罪》の裏面であった《聖ジュヌヴィエーヴ》の様式は一致せず、《聖ジュヌヴィエーヴ》はむしろ《哀悼》との類似点が指摘されている。ザンデルはこの様式の相違に基づき、《原罪》が1470年頃、《哀悼》が1479年頃の制作であるとし、元々《原罪》は単独の作品であったと考えた⁵⁶。つまり最初に《原罪》が制作され、後にディプティークの形式に整えるため《哀悼》が対作品として追加され、

この時点で《原罪》の裏面に《聖ジュヌヴィエーヴ》が付け加えられた、とするのである。

仮に《原罪》が単独で制作されたものであるとしても、また別の問題が浮かび上がってくる。「哀悼」を対とする二連画ならば、個人祈禱のための祭壇画であったと考えられるが、「原罪」は単独で礼拝図像とはなり得ないからである。確かにアダムとエヴァを聖人化するような風潮もなかったわけではない。初期キリスト教時代には、コプト教会やカッパドキアの教会、葬礼聖堂などに、キリストの予型としてのアダムが光輪を伴った姿で描かれている⁵⁷。西欧世界には、シエナなどで見られるような、ビザンティンの影響を受けた「聖アダム」が伝わっているが、これらの図像は例外的なものである⁵⁸。しかも、創世記を描いた説話的な図像のなかでは、聖人として扱われることはまずないといってよいだろう。

すべては曖昧なままなのだが、少なくとも2つの作品は対であることを意識したものになっている。左パネルの登場人物たちは右から左へと小さくなるように配列され、視線は自然に右パネルへと誘導される。誘惑者の上方に描かれた遠景の稜線は、福音書記者ヨハネの背後にわずかに見えるそれとつながっている。アダムと「第二のアダム」であるキリストの肉体の共通性は明らかであり、限りある生と死による救済という主題が観者に伝わってくる。完成度の高い《原罪》は習作であったとは考えにくく、単独作品としては特異すぎるし、構図は対作品の存在を暗示しているため、最初から複数の翼部を持つ作品の1パネルとして制作されたが、何らかの理由によって中断され、後に《哀悼》のパネルがヒューホ自身によって加えられ、それと同じ時期に裏面に《聖ジュヌヴィエーヴ》が描かれたと考えるのが妥当ではないか。

5) 後世への影響

二連画として世に出たウィーンの小作品は、後のアダムとエヴァの図像表現にどのような影響を与えたのだろうか。15世紀おわりから16世紀にかけて、初期ネーデルラントの作品の完全なあるいは部分的な模写が大量に制作されており、ヒューホ・ファン・デル・フォースもまた数多く模倣された画家のひとりであった⁵⁹。ウィーンの《原罪》も模写やヴァリエーションが確認できるのだが、これらの作例はヒューホの革新性を薄めた形でしか受け継いでおらず、むしろ伝統的な図像に戻っている。唯一の直系たる後継作品は、16世紀初頭のヘント＝ブリュージュ派の画家による『グリマーニの聖務日課書』の全ページ挿画〔図11〕である⁶⁰。エヴァは中央よりもやや右に置かれてはいるものの、左手を高く上げている所に類似点がみられる。誘惑者の上半身が人で、しかも若い男性の姿をしているのだが、知恵の木にしがみつきの、主導権をエヴァに奪われて状況を伺う姿は、ヒューホからの影響といってよいだろう。

フリードリッヒによって指摘された16世紀の《原罪》の模写作品は、シェラーによれば「枝葉の刺繍の画家」に帰するものであるという⁶¹。帰属の問題はさておき、現存す

る3つの作品は細部を除けばほぼ一致するため、同じ工房で製作されたと考えてよいだろう。写実的な表現はヒューホよりも格段に劣るのだが、左手を曲げて立つアダムの仕草、ゆるやかに曲線を描く知恵の木、人の頭を持つ蜥蜴や手前で咲くアイリスやオダマキなどのモチーフは、あきらかにウィーン作品を意識したものである[図12]。先行研究ではためらいなくヒューホの《原罪》と結びつけているが⁶²、模写らしく見えないのはヒューホの最大の特徴であるエヴァの求心性が失われているからである。つまり、16世紀には既にヒューホの革新的なエヴァ像は影を潜め、知恵の木を中心とした伝統的な左右対称性を持った図像に戻っていることがわかる。

ヒューホの《原罪》が当時の人々に少なからず感銘を与えたことは、模写作品等でうかがい知ることができるのだが、これまでにないエヴァの姿に関しては意外なほど直接的な影響関係を感じられる作品が少ない。例えば、ヤン・ホッサルトの《マルヴァニヤ祭壇画》閉扉時の外翼パネルに描かれた「原罪」[図13]では、アダムとエヴァが左パネルに寄せられている点において、シンメトリックな構図から離れた図像といえるのだが、ここでリングに手を伸ばしているのはアダムであり、エヴァを抱き寄せる右手は男性優位を示すかのようで、不安そうに誘惑者を見つめるエヴァの姿は、中央で堂々たる体軀を示すウィーンのそれとは全く異なった様相を見せている。

結びにかえて：アルブレヒト・デューラーとヒューホ・ファン・デル・フース

ヒューホの革新的なエヴァの姿は、《ヘント祭壇画》以上に観者を困惑させたのではない。《ヘント祭壇画》の「アダム」と「エヴァ」ですら不謹慎とされたことがあるが、ヒューホのエヴァは神の言いつけを破ったことの後ろめたさを感じさせず、古の女神のように立っていて、罪への恐れをみせないその姿は、やはり型破りなものとして受け入れられなかったのだろう。その後の消極的な図像の転用は、これを不适当とした人々の判断を暗示する。「原罪」という主題そのものは、宗教改革時のアルプス以北で人気を博し、裸体図像を描く格好の口実となっていたのだが、そこで描かれるアダムとエヴァは、相変わらず《ヘント祭壇画》に基づくものであった⁶³。アドリアン・イーゼンブラントの《マギの礼拝の祭壇画》(1518年、リューベック、聖母聖堂旧蔵)⁶⁴は、「原罪」を主題とした外翼を持っているのだが、草花に満ちた美しい風景の中に立つ男女は左右のパネルに振り分けられ、その姿はヘントのもののコピーでしかない。《ヘント祭壇画》の銘文にあるように、人類に死をもたらすものから、夢いが美しい生の喜びの具現へと姿を変えたヒューホのエヴァの姿は、レオポルト・ヴィルヘルムの手にわたるまで、静かに身を潜めていたようだ。

16世紀のアダムとエヴァ図像の発展は、ネーデルラントではなくドイツの画家によって遂げられた。鍵となる人物はアルブレヒト・デューラーである。デューラーはイタリア

への旅行中に銅版画の《アダムとエヴァ》[図14]を制作している。ここではイタリア的な人体把握に重点が置かれ、二人の人物はコントラポストを意識した立ち姿ではあるものの、木を挟む左右対称の伝統的な表現をとり、この主題としての革新性はあまり感じられない。デューラーの変化は帰国後に現れる。

2枚のパネルに描かれた《アダムとエヴァ》[図15]は、デューラーのイタリアでの研究成果を示すかのように、均整のとれたアダムの肉体が、左足に体重を掛けた逆S字型で描かれている。一方でエヴァは、銅版画では古典古代のウェヌスのように片側に体重をかけて立っていたが、タブローでは右足を一步前に出すという、これまでに見られなかった動きのある表現を導入している。やや俯瞰的な視点で描かれたこの図像は、地面こそ描かれているものの、背景は知恵の木を除き漆黒の闇に塗りつぶされている。プラドのアダムとエヴァ図像は、独立した絵画としてこの主題を描いた最初の記念碑的作品であるのだが⁶⁵、縦長のパネルは祭壇画の翼部を、黒く塗りつぶされた背景はファン・エイクの壁龕を想起させる。しかし、デューラーがはじめて《ヘント祭壇画》を目にしたのは1521年の4月である⁶⁶。それでは、デューラーのプラド作品は、ファン・エイクの影響を受けたのではなく、彼の独創的なものなのだろうか。

黒い背景を持つ縦長の形式は、著名なボッティチェリの《ウェヌスの誕生》(フィレンツェ、ウフィッツィ美術館)のウェヌスだけを画面に写し取った《ウェヌス》[図16](ベルリン国立絵画館)に酷似している。このタイプのウェヌス像はボッティチェリ工房でも数点制作され、かつ後代にもその影響を受けたものが複数現存している⁶⁷。どのような目的でこういった作品が制作されたのかは不明とされるが、これらの作例からデューラーがアダムとエヴァ図像を考案したことは容易に想像できる。しかしこの新たな形式の図像の根底にも、《ヘント祭壇画》の存在があるのではないか。黒一色の背景を持つウェヌスの単独図像はボッティチェリの創意工夫であるといえるのだろうか。ウェヌスの誕生という、華やかな神話画から人物像だけを切り抜くという新しい試みに、革新的な裸体像である《ヘント祭壇画》のエヴァが、何の作用も与えていないとは考えにくい。イタリアの裸体図像とデューラー、ファン・エイクのアダムとエヴァの関わりについては、さらなる考察が必要であろう。

ヒューホの魅力的なエヴァ図像が世間に広まることはなかったが、16世紀のネーデルラントやドイツではこれ以降も盛んにアダムとエヴァを主題とした作品が制作された。今後は低地地方にとどまらず、イタリアを含む周辺諸国の図像表現にも目を向け、研究をすすめていきたい。

註

1 ファン・エイク兄弟による《ヘント祭壇画》のアダムとエヴァ図像については、以下の拙稿を

参照されたい。木川弘美「ネーデルラントのアダムとエヴァ：《ゲント祭壇画》を中心に」（『清泉女子大学紀要』61号、2013年）45-66頁。なお、前稿では英・独語読みの「ゲント」を使用しているが、本稿では現地の音に近い「ヘント」と表記している。

- 2 John Oliver Hand et. al., *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Heaven, 2006, p. 98.
- 3 Sigrid Esche, *Adam und Eva: Sündenfall und Erlösung*, Düsseldorf, 1957, p. 10.
- 4 Ernst Guldán, *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz / Köln, 1966, p. 14.
- 5 Hand 2006, p. 94; Herbert Leon Kessler, “The Solitary Bird in Van der Goes’ Garden of Eden”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 326-329.
- 6 Yona Pinson, “Led by Eve. The Large Ship of Female Fools and the Five Senses (1498:1500)”, *Word & Image*, 26, 2010, pp. 214-227, esp. p. 218; idem, “Fall of the Angels and Creation in Bosch’s Eden: Meaning and Iconographical Sources”, in ed. by M. Smeyers and B. Cardon, *Flanders in a European Perspective: Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Leuven, 1995, pp. 694-707, esp. pp. 700-701; John K. Bonnell, “The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play”, *American Journal of Archaeology*, 21-3, 1917, pp. 255-291.
- 7 Esche, *op. cit.*, p. 28; Robert A. Koch, “The Salamander in Van der Goes’ Garden of Eden”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, pp. 323-326, esp. pp. 323-324.
- 8 *Historia Scholastica* fol. 5, cap. XXII, 1473, in Migne P. L. *Historia Libri Genesis* CXC VIII 1072. Cf. Pinson 2010, p. 218, note. 52.
- 9 「このようなことをしたおまえは、あらゆる家畜、あらゆる野の獣の中で呪われるものとなった。お前は、生涯這いまわり、塵を食らう。（創世記 3：14）」 Koch, *art. cit.*, p. 323. 蜥蜴のような姿は聖史劇からの影響も指摘されている。Pinson 2010, p. 219.
- 10 Koch, *art. cit.*, p. 323. コッホはウィーンの誘惑者が2本の角を持っていることについて、独自性を指摘しているが、これは髪の毛を編んだもので、悪魔の角とは性質が異なると思われる。しかし特殊な髪型に関しては別途論証が必要であろう。
- 11 セビーリヤのインドルス『語源』（12巻4章36節）など。邦訳の『博物誌』では、サンショウウオと訳されている。中野定雄他訳、『プリニウスの博物誌』第3巻（雄山閣、1986年）1227頁。Koch, *art. cit.*, p. 324.
- 12 Jochen Sander, *Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz, 1992, p. 83. ヒューホ以前の足のある誘惑者の図版は以下の文献も参照されたい。Pinson 2010, p. 219, fig. 9, 10, 11.
- 13 例えば16世紀初頭の『グリマーニの聖務日課書』（ヴェネツィア、マルチアーナ国立図書館、Ms. Lat. XI 67 (7531), fol. 286v) や『皇帝マクシミリアン1世のミサ典書』（イエナ大学付属州立図書館、Chorbuch 4, fol. 29v）、ヒエロニムス・ボスの《最後の審判》（ウィーン美術大学付属美術館）の左翼パネルなどに、手足を持つ誘惑者の姿が確認できる。
- 14 民数記（21:6）。この作品はかつてヨース・ファン・ヘントに帰属されていたが、ダーネンスは「逸名のヘントの画家」とする。Elisabeth Dhanens, *Hugo van der Goes*, Antwerpen, 1998 (=Dhanens 1998), p. 231; Koch, *art. cit.*, p. 325.
- 15 ダーネンスは、『聖ジュヌヴィエーヴ』に描かれた悪魔について、同じパネルに描かれた毒をもった動物と明らかに関係があるとするが、具体的には言及していない。Dhanens 1998, p. 231.
- 16 Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, XVI 33. 英訳は以下の文献を使用した。Revised by Stephen Batman, *Batman upon Bartholome his booke De Proprietatibus Rerum*, London, 1582, University of Michigan, Early English Books Online (<https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A05237.0001.001/1:22?rgn=div1;view=toc>)
- 17 Koch, *art. cit.*, p. 326.
- 18 Kessler, *art. cit.*, p. 326.
- 19 *Ibid.*, p. 327.
- 20 たとえば、14世紀のコンラート・フォン・メーゲンベルクの『自然の書（*Buch der Natur*）』にもフェニックスとキリストの関わりが述べられる。Kessler, *art. cit.*, p. 328.
- 21 *Ibid.*, p. 326.

- 22 Dhanens 1998, p. 231.
- 23 ネーデルラントで制作された二連画に関しては、以下の文献を参照されたい。John Oliver Hand et al., *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Heaven, 2006 (=2006a); ed. By John Oliver Hand and Ron Spronk, *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge, 2006 (=2006b).
- 24 Hans Belting and Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München, 1994, p. 234.
- 25 Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 234; Dhanens 1998, p. 225.
- 26 Hand 2006a, p. 94.
- 27 Esche, *op. cit.*, p. 43
- 28 *Ibid.* 《ドベランの栄光の十字架》は、ロストック近郊、パート・ドベランのミュンスターの主祭壇である。1360 年頃の制作とされ、予型の旧約の出来事に囲まれた磔刑の下に、開閉式の三連祭壇があり、その中央には原罪が表現されている。アダムとエヴァは裸体だが、その前には小さな扉があり、それを閉じると上半身だけが見えるようになっているところが興味深い。
- 29 Dhanens 1998, pp. 225-226.
- 30 1450 年のローマ旅行の時、ロヒール自身がフェラーラを訪れたかどうか確証はないが、ダーネンスはその可能性について、当時ネーデルラント絵画がフェラーラの宮廷で高い評価を得ていたことを理由に挙げている。Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. The Complete Works*, New York, 1999, p. 60; Elisabeth Dhanens, *Rogier van der Weyden Revisie van de documenten*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1995 (=Dhanens 1995), p. 15.
- 31 ファチウスの英訳は以下の文献を使用した。邦訳は執筆者による。Michael Baxandall, “Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of the *De Viris Illustribus*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 27, 1964, pp. 90-107, esp. p. 104. Cf. De Vos, *op. cit.*, p. 397.
- 32 アンコーナのキリアクスもこの作品について言及しているが、アダムとエヴァについては何も述べていない。Cyriac of Ancona, *Later Travels*, Cambridge, 2003, pp. 364-369.
- 33 Ed. by Lorne Campbell, *Rogier van der Weyden and the Kingdoms of the Iberian Peninsula*, Madrid, 2015, pp. 120-127 (Cat. 9). 中央パネルの構図をロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《七秘蹟祭壇画》(アントワープ王立美術館) から借用しているが、他にも数多くのロヒール作品からの転用がある。磔刑のイエスはウィーンの《磔刑》、しかし聖母マリアと福音書記者ヨハネはエル・エスコリアル宮の《磔刑》に類似する。右パネルの人物像のいくつかは、ボーマの《最後の審判》から取られている。
- 34 Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 4, Leyden, 1967, p. 23.
- 35 Dhanens 1998, p. 220. 現在の所蔵場所であるウィーン美術史美術館までの来歴は、シュトルツが詳しくまとめている。Monika Strolz, “Zway khleine Stückhl aneinander von Ölfarb auf Holz [...] Das Wiener Diptychon von Hugo van der Goes: technologische Beobachtungen und Restaurierung”, *Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theaternmuseum: Technologische Studien*, 2011, 90-131, esp. pp. 91-92.
- 36 1884 年にエンゲルスが、この二つのパネルが元は二連画で、レオポルト・ヴィルヘルムの 1659 年の所蔵目録に掲載されている作品であることを指摘した。Eduard von Engerth, “Über die im kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien*, 2, 1884, pp. 145-166, esp. p. 161-163.
- 37 大公レオポルト・ヴィルヘルムの財産目録に関しては、以下の文献を参照した。Dhanens 1998, p. 401, no. 53.
- 38 分割された裏面も、後にウィーンへ送られている。Sander, *op. cit.*, p. 50; Dhanens 1998, p. 220.
- 39 Dhanens 1998, p. 221.
- 40 Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 234; Hand 2006a, p. 94.
- 41 Alfred Michiel, *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, vol. 3, Paris, 1866, pp. 329, 372.
- 42 Ludwig Scheibler, “Über altdeutsche Geälde in der Kaiserlichen Galerie zu Wien”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 10, 1887, pp. 275-305, esp. pp. 279-280.

- 43 Dhanens 1998, p. 224.
- 44 ダーネンスはこの作品を特に根拠を示さずにヘントのファン・デル・ツィッケル家のために制作されたとしているが、それを支持するものは少ない。《原罪》の裏に描かれた聖ジュヌヴィエーヴは、ヘントのロウソク組合の守護聖人であったが、信仰の中心地はフランスであり、ドイツやイギリスでも人気を博していたため、注文主を特定する助けにはならない。Hand 2006a, p. 94; Dhanens 1998, pp. 234-237. 聖ジュヌヴィエーヴの図像の受容に関しては、以下の文献を参照した。Louis Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, vol. 3-2, Paris, 1958, pp. 563-568.
- 45 ダーネンスによれば、マクシミリアンはローデ修道院にいたヒューホの元を訪問しているという。Dhanens 1998, p. 234.
- 46 *Ibid.*, p. 234; Hand 2006a, p. 94; Sander, *op. cit.*, p. 60.
- 47 Strolz, *art. cit.*, p. 91.
- 48 Sander, *op. cit.*, pp. 15-18; Klaus Demus, *Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Pruegel d. A., Katalog der Gemäldegalerie*, Wien, 1981, pp. 191-192.
- 49 制作年代を提示したのはゴルトシュミット（1903年）で、この作品を初期のものとした。Adolph Goldschmidt, “Notizen und Mitteilungen. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Berlin, 13. Februar 1903”, *Deutsche Literaturzeitung* 24, 1903, pp. 997-1000.
- 50 1938年にエッティンガーによって年代に異論が唱えられた。Karl Oettinger, “Das Rätsel der Kunst des Hugo van der Goes”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 12, 1938, pp. 43-76.
- 51 Dhanens 1998, p. 224; Belting and Kruse, *op. cit.*, p. 234.
- 52 Sander, *op. cit.*, pp. 77-82.
- 53 Annette Scherer, “Von Andachtsbild zum Sammlerbild: Varianten des Sündenfalls von Hugo van der Goes”, *Opera e giorni*, 2001, pp. 363-370, esp. p. 363. Cf. Friedrich Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin, 1964, p. 43, note. 4.
- 54 Peter Klein, “Unfolding the Netherlandish Diprych: Dendrochronological Analyses”, in Hand 2006b, pp. 215-225, esp. p. 220.
- 55 Dhanens 1998, p. 224.
- 56 Sander, *op. cit.*, pp. 77-79.
- 57 Esche, *op. cit.*, p. 34.
- 58 *Ibid.*, p. 35.
- 59 活動時期は短いが、ヒューホはブルゴーニュ公やメディチ家の代理人から依頼を受けた偉大な画家とみなされていた。Scherer, *art. cit.*, p. 367.
- 60 Koch, *art. cit.*, p. 326.
- 61 「刺繍の枝葉の画家」の《聖母子像》（フィラデルフィア美術館）に描かれた木々の描き方が、ウィーンのヴァリアントのものとよく似ているという。Scherer, *art. cit.*, p. 366. フリートレンダーは3点の模写作品をあげているが、ミュンヘンの画廊にあったものはド・ジョンケール・ギャラリーに所蔵が変わっている。Friedländer, *op. cit.*, pp. 68, 75.
- 62 Bonnell, *art. cit.*, p. 272; P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, IV, 3, p. 70, pl. VII.
- 63 16世紀の前半は、「原罪」という主題と裸体図像が好まれた時代で、アダムとエヴァを主題とする、数え切れないほどの絵画や版画・彫刻が制作されたが、これらはそれほど大きいものではなく、個人のためのものであったという。Scherer, *art. cit.*, p. 369, note. 28; Koch, *art. cit.*, p. 326.
- 64 作品は第二次世界大戦で散失し、写真のみが残っている。Christoph Emmendorfer, *Hans Kemmer: Ein Lübecker Maler der Reformationszeit*, Leipzig, 1997, p. 13, fig. 1.
- 65 Scherer, *art. cit.*, p. 369.
- 66 アルブレヒト・デューラー、前川誠郎訳『ネーデルラント旅日記』（岩波文庫、2007年）146頁。
- 67 ロレンツォ・ディ・クレディ、《ウェヌス》、1490年頃、フィレンツェ、ウフィッツィ美術館；ロレンツォ・コスタ、《ウェヌス》、1515-1518年、ブダペスト国立美術館など。



図1 ヒューボ・ファン・デル・フース、《原罪》、ウィーン美術史美術館



図2 ヒューボ、《哀悼》、ウィーン美術史美術館



図3 ファン・エイク兄弟《ヘント祭壇画》「アダム」と「エヴァ」、1432年、ヘント、聖バーフ聖堂



図4 ヒューボ、《聖ジュヌヴィエーヴ》、ウィーン美術史美術館



図5 図1(左)部分

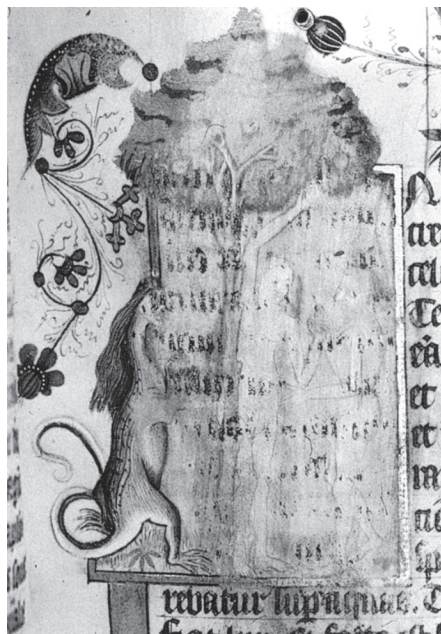


図6 誘惑者(ハールレム市立図書館、
Ms. 187 C-1 fol. 7r)



図7 逸名のヘントの画家、
《カルヴァリオの祭壇画》、1460年頃、
ヘント、聖バーフ聖堂



図8 ミケーレ・ディ・マッテオ・ダ・ボローニャに
帰属、《ある聖人の夢》、1400年頃、ペーザロ市
立美術館



図9 ロヒール周辺の画家、《贖罪の祭壇画》
「楽園追放」、1450年頃、マドリッド、
プラド美術館



図10 『マリー・ド・ブルゴーニュの時禱書』
「十字架にかけられるキリスト」
(ウィーン国立図書館、Ms. 1875 fol. 43v)



図11 『グリマーニの聖務日課書』「原罪」
(ヴェネツィア、マルチアーナ国立図書館、
Ms. Lat. XI 67 (7531) fol. 286v)



図12 「刺繍の枝葉の画家」、《原罪》、
15～16世紀、
ド・ジョンケール画廊



図13 ヤン・ホッサールト、《マルヴァニヤ祭壇画》(閉扉時)「原罪」、1513-15年、パレルモ、シチリア州立美術館



図14 アルブレヒト・デューラー、《アダムとエヴァ》、1504年(銅版画)



図15 デューラー、《アダムとエヴァ》、1507年、マドリッド、プラド美術館



図16 ボッティチェッリ工房、《ウェヌス》、1490年頃、ベルリン国立絵画館

